

Министерство образования и науки Российской Федерации Федеральное  
государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт музыкального и художественного образования кафедра  
художественного образования

**СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ  
КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЛЕКСИКИ  
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите Зав.  
кафедрой

---

Руководитель ОПОП

---

Исполнитель:  
Синцова Анастасия Евгеньевна  
обучающийся БХ-41 группы

---

Научный руководитель:  
Мелехов Александр Васильевич,  
доцент кафедры художественного  
образования

---

Екатеринбург 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	2
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В СТИЛЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА.....	5
1. 1. Контемпорари как отдельный вид искусства .....	5
1.2. Специфика постановочной работы современного танца.....	18
ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЭЛЕМЕНТОВ ТАНЦА-КОНТЕМПОРАРИ .....	25
2.1. Хореографическая композиция «Вне себя» .....	25
2.2. Хореографическая постановка «Холод ожидания» .....	36
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	54
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	55

## ВВЕДЕНИЕ

Хореографическое искусство – это синтетический вид танцевального мастерства, который обладает скрытыми резервами для развития и воспитания детей и взрослых. Основное средство хореографии – это движение во всем его многообразии. Достигнуть выразительности движениям в танце помогает музыка, образующая различного рода взаимосвязи с танцевальным искусством.

Современный танец – вид хореографического искусства, где по-новому соединились движения, музыка, свет и краски, где тело действительно обрело свой полнокровный язык. Современный танец убеждает людей в том, что искусство есть продолжение жизни и постижения себя, что им может заниматься каждый.

«На сегодняшний день существует множество жанров, стилей и направлений современного танца», - пишет В. Ю. Никитин. [15] В основном их можно разделить на бытовой и сценический танец. К сценическому современному танцу относятся такие виды как модерн, джазовый танец, постмодерн, контемпорари, а к бытовому, в свою очередь, относятся хип-хоп, локкинг, вакинг, брейк-данс, хаус, клубный танец, поппинг и др.

Современный танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуального хореографического языка через синтез, актуализацию и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела и взаимодействия танцовщика - разума, пространства и другого исполнителя.

**Актуальность** выпускной квалификационной работы состоит в том, что в настоящее время интерес к танцу контемпорари повлиял на создание и формирование современных студий танца в России. В каждом городе существуют школы или студии экспериментальной пластики, в которых педагоги–хореографы стремятся создать собственные методики преподавания и отличный от других персональный стиль.

**Цель** выпускной квалификационной работы: создание двух современных хореографической композиции с использованием лексии танца контемпорари.

**Объект** выпускной квалификационной работы: процесс создания хореографической композиции в стиле контемпорари.

**Предмет** выпускной квалификационной работы: особенности постановки хореографических композиций с использованием лексики современного танца.

В соответствии с указанной целью **задачами** выпускной квалификационной работы являются:

1. Изучение научно-методической литературы по теме исследования.
2. Выявление способов использования лексики танцевального стиля контемпорари при постановке хореографических произведений.
3. Создание хореографических номеров с использованием лексики танца контемпорари.
4. Приобретение навыков умений и знаний в области контемпорари танца, необходимых для постановочной работы.

**Ключевые слова:** КОНТЕМПОРАРИ, МОДЕРН, СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, АВТОРСКАЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ПОСТАНОВКА ТАНЦА CONTEMPORARY DANCE.

**Методы** исследования:

*теоретические* - анализ научной литературы по теме исследования, анализ психолого-педагогической и методической литературы по проблеме исследования, изучение и анализ существующих педагогических подходов в художественном образовании, моделирование содержания хореографической композиции и выбор художественных средств его воплощения, проектирование этапов работы над хореографической постановкой, прогнозирование результатов реализации художественно-творческого проекта; *эмпирические* - наблюдение за репетиционной деятельностью педагогов-хореографов, постановка хореографических миниатюр, создание

костюмов, поиск художественных выразительных средств; *практические* - посещение мастер – классов от танцовщиков современного Балета с острова Мадейра (Португалия).

**Методологической основой** исследования явились:

- основные идеи в области теории и практики танца модерн (Рут СенДени, Л. Фуллер, Марта Грэхем, Дорис Хэмфри, Ч. Вейдман, Х. Лимон, М. Каннингем, В. Ю. Никитин);

**Практическая значимость выпускной квалификационной работы:**

данные хореографические композиции можно использовать в репертуаре танцевальных коллективов, студий, учреждений высшего, среднеспециального образования.

**Апробация** выпускной квалификационной работы осуществлялась в ФГБОУ ВПО «УрГПУ» Институт музыкального и художественного образования с привлечением студентов 4 курса, обучающихся по направлению подготовки «Педагогическое образование. Хореографическое образование».

## **ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ В СТИЛЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА**

### **1. 1. Контемпорари как отдельный вид искусства**

Начало XX века ознаменовано новыми открытиями в области изучения физиологии и психологии человека. Снижение интереса к классическому танцу привело к поиску новых выразительных средств в области сценического движения и танца. Педагоги, практики и теоретики занимались исследованием физических движений человека на сцене.

Вскоре «возникает новое направление, условно именуемое танцем модерн (от фран. Modern – новейший, современный) – свободный, пластичный или ритмопластичный танец. Истоки этого направления связаны с учением Ф. Дельсарта и системой Э. Жака-Далькроза». [3, 42]

В противовес классическому танцу, у танца-модерн появились свои характерные черты:

1. Балетмейстеры начинают по-новому использовать сценическую площадку: возникает такое понятие как «многоуровневость сцены»; используют тело не только в вертикальном положении, стоя, но и начинают размещать исполнителей на пол, используя движения в положении лежа и сидя.
2. Основа тела в модерн-танце – центр, все движения происходят из этой центральной точки.
3. По-новому используют положение стоп.
4. Применяют новую технику балансирования, вращения при изменяющейся, колеблющейся оси тела.
5. Хореографы используют современную музыку, которая была написана специально для спектаклей.
6. Возникают новшества в оформлении сцены: двигающиеся декорации и символическая бутафория.

Америка и Германия были в первые два десятилетия XX века теми странами, где классический танец не укрепил свои позиции в обществе, как самостоятельный вид хореографического искусства, поэтому именно в здесь было проще танцу модерн закрепить свое существование и развиваться дальше.

Основоположниками модерн-танца считаются Марта Грэхем, Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Хелен Тамирис, Айседора Дункан. Их заслуга

состоит прежде всего в том, что каждый из них был не только блестящим хореографом и исполнителем, но и педагогом, создавшим свою систему подготовки танцовщиков.

В основе теории танцевального движения А. Дункан лежала идея, что все движения в танце происходят от простой ходьбы, бега, скачков в сочетании с эмоциональным состоянием танцовщика. Она возродила древний обычай – исполнять танцевальные движения босиком, выворачивать стопы вовнутрь и обнажать тело. Дункан в своих танцевальных постановках использовала сценическую площадку для демонстрации различных поз, занимала положения лёжа и сидя, исполняла движения в полупрозрачных греческих туниках.

Дункан смогла возобновить интерес к танцу в культурных слоях общества. О ней заговорили в журналах, никогда не говоривших о танце: «... в одном только искусстве пляски творческая сторона как-то с течением времени совершенно засохла, отмерла и на ее счет неестественно развивалась виртуозность. Кому известны имена балетмейстеров. И можно ли назвать вдохновенным творчеством отыскание ими новых па и фигур. Публика знает только балерину, только исполнительницу. Приток идей в хореографии прекратился. Дункан первая в наши дни воскресила творческую сторону, пляску ...». [4, 42]

Талантливым педагогом, хореографом и исполнительницей, последовательно создающей систему танца, была М. Грэхем. Уже в 1926 её первые постановки приносят успех. М. Грэхем направляла своё творчество к легендарно-эпической, символической теме, хотя на первом этапе своего творчества принадлежала к школе психологического реализма. Грэхем создавала спектакли, основанные на сюжетах античной и библейской мифологии. Им был присущ тонкий психологизм в раскрытии образов, усложненная метафоричность танцевального действия: "Смерти и входы"

Джонсона, "С вестью в лабиринт" Менотти, "Альцеста" Фаина, "Федра" Старера. Несмотря на то, что первые работы были связаны с американскими фольклорными мотивами, наибольшую известность принесли Марте Грехем постановки, посвященные необыкновенным женщинам – Героиням европейской истории (Жанна Д'Арк), античной мифологии (Клитемнестра, Иокастра), Библии (Юдифь).

Передать весь комплекс человеческих переживаний, создать драматически насыщенное лексическое наполнение танцу – вот что было важно для Грэхэм, а не создание танцевальных композиций по установившимся канонам.

Марта Грэхем создала собственный стиль, главным элементом которого стал охватывающий все тело механизм, по ее технологии «усилия» («Contraction») и «расслабления» («Release»). Танец для нее – путь самопостижения, средство способное выявить подсознательно тончайшие эмоции.

Одним из учеников Марты Грэхэм, который внес в развитие танца модерн свой пластический язык, был Мерс Каннингем, создатель двух книг о современной хореографии, ставший культовой фигурой в этом виде пластического искусства. Прекращение использования привычных форм танца, приведение к общему знаменателю обычного бытового движения и организованного танцевального «па» - все эти предпосылки положили начало к становлению «минимального танца» М. Каннингема, получившее развитие и в творчестве его последователей.

На Каннингема известное влияние оказала философия неопоттивизма. «Он был заморожен фразой А. Эйнштейна об отсутствии в мире хотя бы одной устойчивой точки и всеобщей изменчивости, случайности, что последнюю даже возвел в принцип современного танца. Так, чтобы определить порядок



того или иного движения, раньше бросал монету, а позже для этой цели стал пользоваться компьютером». [27, 89] В результате его хореография имела свою логику – определенную систему повторов, симметрии, канонов.

Каннингему удастся создать искомый эффект непредсказуемости.

Его спектакли поражали неожиданным подходом к движению. Для балетмейстера спектакль был как союз автономно созданных, самостоятельных элементов. Он непосредственно сотрудничал всю свою творческую жизнь с композитором Джоном Кейджем и в конечном итоге перенес многие идеи этого композитора в свои спектакли, построенные на "теории случайностей". К возникновению спектаклей Мерса подвигало новое понимание взаимоотношения движения и пространства, движения и музыки. В будущем данные спектакли открыли дорогу хореографическому авангарду. Мерс Каннингем считал, что любое движение может быть танцевальным, а композиция танца строится по законам случайности. Основная задача балетмейстера - создание сиюминутной хореографии, где каждый исполнитель имеет свой ритм и свое движение. Так же как М. Грэхем, М.

Каннингем создал свою методику преподавания танца-модерн и школу.

Вторым по значимости в ряду хореографов и педагогов была Дорис Хамфри, но из-за тяжёлой болезни она невольно была принуждена окончить свою карьеру в качестве исполнителя и перейти к преподавательской и балетмейстерской деятельности. В 1940-х годах была занята постановочной деятельностью в труппе Хосе Лимона, который продолжил исполнительские традиции Дорис Хамфри. Уделяя большое внимание принципам действия силы тяжести на тело человека, пластической выразительности и техничности танца, Дорис Хамфри в то же время выступала против красоты и изысканного образа танцовщиц. На ее творчество оказал влияние фольклор американских индейцев и негров, а также искусство Востока. Она первой в США стала преподавать композицию танца и обобщила свой опыт в книге "Искусство

танца", которая является настольной книгой каждого балетмейстера танцамодеิร์น.

Небезызвестным новатором в современном танце является Лои Фуллер, творческий путь которой шел совместно с творческими поисками Айседоры Дункан. Но если искания Дункан двигались по пути внутреннего, эмоционального состояния, то поиски Фуллер касались внешнего окружения. Она умело использовала на сцене декорации, костюмы, световое оснащение: вся атмосфера спектакля были ареной для экспериментов. Фуллер в своих выступлениях использовала длинные палки, которые были привязаны к рукам и покрыты длинными отрезками шёлковой ткани. Не имея практически никакой хореографической подготовки, танцовщица невероятно выразительно использовала движения рук и корпуса. Важнейшим элементом во время выступлений был свет. Используя цветовые пятна, фосфоресцирующие материалы и проектор, она превратила исполнителя в объект, сливающийся со всем окружением. Своими движениями Лои вызывала к жизни фантастические формы: играя линиями и яркими красками, она создавала образы мотыльков и языков пламени.

Также стоит упомянуть о вкладе Рут Сен-Дени в развитие современного танца. В её работах мы можем заметить влияние Востока, религиозных и мистических танцев. В 1915 году была открыта первая школа танца-модерн "ДениШоун ", которую Дэни основала вместе со своим мужем Тэдом Шоун. Название этой танцевальной школы на долгие годы стало символом профессионального танца-модерн. Выпускниками данной школы являются такие известные исполнители и балетмейстеры, как Чарлз Вейдман, Дорис Хамфри, Марта Грэхем. Появление школы и поиски Тэда Шоун в области методики и теории воспитания танцовщиков служили признаком того, что танец-модерн постепенно из экспериментального направления преобразуется в определенную танцевальную систему, со своими принципами и законами

технического исполнения. Именно в "Денишоун" родился американский экспрессионизм в танце, объединивший творчество многих хореографов и исполнителей. Характерно, что до середины 30-х годов идеи танца-модерн развивались параллельно и в США, и в Западной Европе, прежде всего в Германии.

Одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма был Рудольф фон Лабан. Он обращался в своих работах к философским учениям древней Индии. В своем теоретическом труде "Кинетография" Лабан предложил универсальную теорию танцевального жеста, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, независимо от того, к какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат. Три константы, на которых построил Лабан свою теорию движения – это пространство, время и энергия. Главную роль в этом направлении танцевального искусства играет способность исполнителя к самовыражению в танце - импровизации. Создавая танцевальные постановки, Лабан надеялся оказать влияние на общество, так как танцовщики во время исполнения композиции были свободны от канонов, ограничивающих воспроизведение движений во всем их многообразии и выражали танцем общественные отношения.

Учеником Р. фон Лабана был Курт Йосс, а также многие исполнители так называемой "немецкой школы" танца-модерн: сестры Визенталь, Карл фон Дерп, А. Сахаров, Л. Глосар и другие. Одной из самых выдающихся танцовщиц этого направления, несомненно, была Мери Вигман. Зачастую в своих постановках ("Жалоба", "Жертва", "Танцы матери" и многих других) она сознательно отказывалась от традиционно красивых движений. Искривленные и безумные движения Вигман также считала достойным выражения в танце, поэтому ее постановки всегда отличались крайней напряженностью и экспрессивностью формы.

Но все-таки одной из виднейших представителей немецкой школы модерн – хореографии является Пина Бауш, прошедшая путь от выразительного танца до театра танца, созданного ею вместе со знаменитой труппой «Вуппертальский театр танца». «Я не следую никакой школе говорила она – я просто танцую». Ее стилем была экспрессионистски заостренная хореография, достигающая огромной выразительности. Темой большинства ее спектаклей является внутренний мир обыкновенного человека, в душе которого нередко бушуют страсти, противоречия с окружающим миром. У Пины Бауш резкая угловатая пластика, нервная лихорадочность движений, резкая неожиданность конструкций служили средством выражения томящих человеческую душу неосуществленных желаний, символом которых был кусок красной ткани. Ведь «танцевальная пластика – это не сумма танцевальных движений, а система художественных выразительных средств, реализованных в игре актера. Созданный балетмейстером танец является законченным произведением. В этом танце не должно быть ничего лишнего. Танцу, несущему определенную мысль, чуждо всякое привнесение в его композицию дополнительных или случайных элементов. Основное движение или связующее, ярко выраженное в своей форме или едва уловимое, является эмоционально-смысловой необходимостью танцевальной фразы, танца и танцевальной сцены». [18, 39]

В 50-е годы, после второй мировой войны, перед молодыми исполнителями и хореографами довольно остро стал вопрос: продолжать традиции старшего поколения или искать свои пути развития танцевального искусства. Часть хореографов полностью отказалась от опыта предыдущих поколений и с головой окунулись в исследование новых форм танца. Многие из них отвергали привычное сценическое пространство и переносили свои спектакли на улицы, в парки отрицали форму спектакля, вовлекая зрителя в театральное действие. Изменилось отношение к костюмам, музыке и другим

компонентам театрального действия. Многие балетмейстеры полностью отказались от музыкального сопровождения и использовали только ударные инструменты или шумы.

Соединенные Штаты Америки привнесли в мировую хореографическую эволюцию два художественных элемента: "свободный" танец Айседоры Дункан и афроамериканский джазовый танец. Последний был привезен неграми - рабами из Африки, но исторически сложился и эволюционировал именно в США. Художественная особенность джазового танца - совершенная свобода движений всего тела танцора и отдельных частей тела как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства. Джазовый танец - это прежде всего воплощение эмоций танцора, это танец ощущений, а не формы или идеи, как это происходит в танце-модерн.

Первым педагогом и хореографом, объединившим в своем творчестве технику танца-модерн и джазового танца, был Джек Коул. Его система, так называемый хинди-джаз, объединила технику изоляции "черного" танца, движения индийского фольклорного танца и достижения "Денишоун". С начала 40-х годов со своей труппой "Ист Индиан Дансерс" он выступал в ночных ресторанах Нью-Йорка. Кроме того, Коул завоевал известность как хореограф мюзиклов на Бродвее и в голливудских фильмах. Его ученик Мэт Мэттокс начинал с изучения классического балета и стэпа, поэтому в его системе преподавания параллельно с техникой изоляции, использованием различных уровней и шагами джазового танца используются движения классического экзерсиса.

В 60-е годы происходит подъем интереса к модерн-джаз танцу и в Западной Европе. Первые семинары американских педагогов начали проводиться в 1959 году, когда в ФРГ приехал Уолтер Нике, ученик Кэтрин Данхэм. Он преподавал здесь до 1961 года, затем его сменил ученик Аллан Бернард.

К концу 60-х годов джаз-танец прочно занял свое место в ряду направлений современной хореографии. Его применение было достаточно широко: бытовой танец, танец театральный, танец кино, и, наконец, хореографические спектакли, созданные в технике джазового танца. Джазовый танец в своих исканиях обращается к средствам выразительности других систем и направлений танца, вбирая в себя достижения, открытые танцем-модерн, классической хореографией, народным танцем и другими направлениями танцевального искусства. В результате начался процесс слияния основных школ современной хореографии и возникло новое художественное явление – модерн-джаз танец.

Еще одно имя в ряду основателей модерн-джаз танца - Гас Джордано. В 1966 году появился первый учебник, написанный Джордано и посвященный технике модерн-джаз танца. До сего времени этот учебник является основой в практике многих педагогов во всем мире.

Таким образом, к началу 70-х годов возникли новые явления в танцевальной практике и педагогике – модерн-джаз танец и модерн-танец. Эти школы нашли последователей во многих странах мира. Они позволяют наиболее комплексно воспитать тело танцора, что немаловажно в повседневной практической работе, когда исполнителю приходится сталкиваться с балетмейстерами различного стиля, различных направлений и систем.

В 80-е годы прошлого века словосочетанием «современный танец» стали обозначать новые процессы в области танца и исполнительства. Всё чаще можно было услышать термин «contemporary dance». Это одно из новых направлений, которое начало своё формирование в 50-х годах прошлого столетия, сочетающее в себе как элементы западного танца (джаз-модерн, классический танец), так и восточное искусство движения (йога, тайцзицюань, цигун). Истоки возникновения этих двух подходов различны. Западное

искусство движения возникло как искусство танца, а восточное - как искусство самообороны или духовных практик. Объединяет их то, что они используют принцип сенсорного и кинетического познания себя. Это танец, который не имеет определённой формы стиля, потому что главное в нём – самовыражение.

Контемпорари – интеллектуальный танец, который позволяет сбалансировать состояние тела, психики и души. Благодаря такой гармонии улучшается не только настроение, но и самочувствие. Данный стиль современного танца позволяет человеку выразить при помощи движений те чувства, которые не может объяснить словами. Занятия данным направлением учат быть осознаннее, удерживать центр внимания в теле, «слушать» своё тело. Исходя из того, что телесные ощущения - индикатор эмоциональных состояний, мы можем сделать вывод, что занятия по contemporary dance способствуют приобретению навыков телесной и эмоциональной саморегуляции. Некоторые духовные практики предлагают уделять телу, как можно меньше внимания, считая его незначительным из-за его временности. Контемпорари же показывает, насколько важно научиться понимать своё тело, поскольку оно проявляет внутренние психические и духовные переживания. Научившись слушать своё тело через танец, человек начинает понимать, в чём могут заключаться духовные потребности в настоящий момент времени.

Современный танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуального хореографического языка через синтез, актуализацию и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела и взаимодействия тела-разума, тела-пространства, телатела.

Многие ученые называют современный танец модерном. Термин «модерн» больше распространен в Америке; в Европе чаще используют слово «современный» - contemporary. Иногда делается различие: танцем модерн называют несколько крупных школ танца, в целом и определивших развитие этого стиля, и современным танцем – все остальные.

Термины «modern» и «contemporary» переводятся с английского языка как «современный». Тем не менее, в контексте исторического развития определилась разница в этих видах танца.

В своей статье «Современный танец. Пути развития» Таисия Рубежная различает два вида танца: «Модерном в мировом танцевальном искусстве принято называть сложившуюся систему современного танца Америки. В частности, канонизированную, подобно классическому танцу, четко структурированную систему движений Марты Грэхем. Contemporary dance – это актуальный танец, не имеющий явной структуры, постоянно видоизменяющийся в зависимости от носителя стиля, вбирающий в себя все новые тенденции и течения современного искусства и создающий свои. Иногда contemporary dance определяют как характеристику европейского танца без учета каких-либо смысловых различий по отношению к модерну, однако это мнение кажется не подкрепленным практикой».

«В России contemporary dance начал обретать популярность только в 90-е годы с распадом СССР, когда, напротив, на западе переживал уже не просто расцвет, а вошел в стадию экспансии: появлялись фестивали, образовательные центры, начинал активно сотрудничать с театрами балета, оперы и драмтеатрами, становился частым гостем галерей и арт-биеннале – хореографы нулевых показывали там премьеры уже чаще, чем в театрах. Сегодня contemporary dance, его авторы и идеологи, в числе которых Уильям Форсайт, Пина Бауш, Алан Платель, Стив Пакстон, Вим Вандекейбус, Ицик Галили, Охад Нахарин, Мег Стюарт, Мин Танака, Борис Шармац и многие



другие не просто меняют вид всего современного театра, они и есть этот вид. Территория contemporary dance сегодня не знает границ, как и профессия хореографа, который из сочинителя движений превратился в их собирателя и исследователя, из создателя художественной формы в ее аналитика – часто он хореограф, художник, танцовщик, педагог и теоретик в одном лице.» [5]

В конечном итоге, по моему мнению, самый совершенный вид современного танца – это контемпорари, являющийся продолжением развития танца модерн и джазового танца. Контемпорари дэнс вобрал в себя лучшие техники западной и восточной танцевальной школы.

Мы считаем, что

Я считаю, что современному человеку, занимающемуся хореографическим искусством, важно уметь раскрывать свои чувства и мысли посредством танца, не ограниченного конкретными рамками и канонами.

## **1.2. Специфика постановочной работы современного танца**

Профессия педагога-хореографа требует трудолюбия, знаний и таланта, взглядов и профессиональных навыков, дающих возможность овладеть современной методологией создания хореографического произведения искусства. Избравший ее должен быть человеком высокой культуры, в совершенстве владеющим основами профессионального мастерства.

Балетмейстер, автор новых хореографических произведений, помимо профессиональных знаний и навыков в области хореографической композиции и исполнительства, должен освоить способности и знания автора (драматурга) и режиссера - постановщика хореографического номера. Способность мыслить хореографическими образами отличает балетмейстера от драматурга и режиссера. Однако, как и они, балетмейстер должен быть мыслителем, психологом и педагогом. Продумывая драматургию хореографического номера, воплощая ее средствами хореографической композиции, пластичными образами, он работает с участниками коллектива как режиссер-постановщик. Деятельность балетмейстера в коллективе весьма разнообразна: сочинение произведения, его постановка, репетиции, работа. Балетмейстер должен знать, любить музыку, изучать ее, уметь раскрыть ее средствами хореографии. Творческий процесс балетмейстера немислим без постоянного поиска. Поиск сюжета для танцевальной композиции предполагает изучение жизни, знание литературных произведений, соответствующих эпохе тем, их значимость.

Ростислав Владимирович Захаров, советский российский балетмейстер и литератор, определил компоненты, из которых должно состоять построение драматургического произведения.

Первый этап постановки любого хореографического произведения – это замысел. Основой служит жизненно важная проблема: проблема становления личности, проблема мира и войны, познание и изучение природы, исторические действия, проблема защиты родины. В начальной стадии работы балетмейстер старается представить себе будущий танец, облик, количество его участников, образное выражение их взаимоотношений.

В существующих до настоящего времени методиках обучения основной идеей является мнение о том, что первоначально замысел хореографического произведения и художественный образ рождаются трансцендентально, и могут быть выражены в словесной форме – либретто и сюжетной истории. В них постановщик излагал фабулу и сюжет и воплощал с помощью движений определенную историю. Необходимо заметить, что в современной хореографии использовать данные задачи нельзя. Безусловно, балетмейстер должен донести до исполнителя свой замысел, но этот процесс в современной хореографии носит радикально видоизмененный характер, отличный от замысла в классическом балете. Точное изложение в словесной форме замысла-видения балетмейстера невозможно, поскольку оно обладает визуально - эмоциональным характером.

В современной хореографии балетмейстер может излагать свой замысел на ассоциативном, образном уровне, передавая характер, необходимые эмоции, видение будущего произведения. Поэтому Никитин В. Ю. посчитал нужным ввести новый термин – «стимулы танца». Стимулами танца можно назвать некую мотивацию для повышения деятельности ума, творческой активности, фантазии балетмейстера. Стимул является начальным импульсом, и он во многом определяет отбор выразительных средств и способы их композиции, он должен быть ярко выражен как источник, как причина творческого процесса. Очень часто стимул становится

аккомпанементом к танцу, особенно если им является музыка. Можно использовать несколько стимулов одновременно, в таком случае балетмейстер должен четко определить главенствующую идею, которую он должен донести до зрителя. Если этот перенос к зрителю идеи произведения не состоится, и зрители не поймут цели данной постановки, то эффект сотворчества и сопереживания, находящийся в основе общения сцены и зрительного зала, не произойдет. Часто зрителю нет необходимости видеть стимул в готовом произведении. Это может произойти в том случае, если, музыкальный отрывок даст мотивацию к созданию хореографической композиции, а затем не будет использован в самой постановке. Но то внутреннее состояние, которое дало музыкальное произведение, те движения, которые были созданы под его влиянием, должны нести его отголосок в настроении, в темпо-ритме или в структуре хореографического построения. Иногда стимул дает название танцу и именно он определяет ту лексику, то есть выразительные средства, которые в дальнейшем будет использовать балетмейстер. Стимулы можно условно разделить на: идейные, слуховые, визуальные, тактильные, кинетические.

Наиболее популярны в современном танце идейные стимулы. Очень часто они связаны с определенной идеей философской направленности. При таком виде стимула танцевальные движения и их композиция создаются с намерением выразить определенную мысль или отношение хореографа к чему-либо. К идейным стимулам можно отнести литературные тексты и жизненные наблюдения.

Слуховые стимулы. Преимущественно, это музыка. Выбирая музыкальное произведение, балетмейстер должен осознать и воспринять ее характер, композиционное построение и структуру. Музыка диктует не только вид танца, но и его длину, стиль, настроение, то есть общую форму. Музыка создает определенную структурную рамку, служащую катализатором при

отборе движений. Если музыка сопровождает танец, то балетмейстер не должен «разгадывать» замысел композитора и пытаться воплотить его. В современной музыке и хореографии понятие «музыкальная драматургия» отсутствует, музыка часто служит лишь фоном для хореографии, не сочетаясь с ней.

Возможны случаи, когда хореографа привлекают структура музыки, ее идея, эмоциональное состояние. Он пытается создать танец уже без сопровождения, только с помощью движения. Появившаяся форма не следует музыкальному образцу, и танец с музыкальным сопровождением могут существовать по отдельности друг от друга. Другими слуховыми стимулами могут быть слова, стихи, шумы, звуки природы, человеческий голос. Например, спектакль «Кэнфилд» был поставлен М. Каннинхэмом в 1964 году под аккомпанемент обрывков телефонных разговоров и щебета австралийских птиц. Настроение, характер танца могут быть заданы этими стимулами, но они могут не использоваться в качестве сопровождения. Например, если танец создается под впечатлением от стихотворения, и балетмейстер видит, что он не в состоянии воплотить все слова в движения, то возможно использовать часть стихотворения, или отрывки монолога, выражающие суть исходного стимула. Ударные музыкальные инструменты, звуки человеческого голоса, звуки природы и животных часто дают толчок к созданию хореографического текста, однако они не всегда носят имитационный характер и часто не совпадают по длительности и качеству с хореографическим текстом. Здесь возможен путь использования ассоциаций.

Визуальные стимулы. Ими могут служить картины, скульптуры, художественные фильмы, предметы быденной жизни, архитектурные объекты. Обычно визуальные стимулы каким-либо способом затрагивают восприятие и воздействуют на сознание балетмейстера, и он выражает с

помощью движений свои впечатления, то есть как он воспринимает визуальный стимул, его линии, формы, ритм, цвет. В качестве примера можно взять стул: допускается рассматривать его форму – линии, углы, структуру материала. Можно рассмотреть его функциональное назначение – служить поддержкой тела. А возможно применить ассоциации, например, представить его как трон, или предмет, за который можно спрятаться. И каждый способ восприятия может дать импульс для воплощения различных хореографических композиций.

Кинетические стимулы. Танец может развиваться из какого-либо движения или фазы движения, которые создают мотивацию для создания хореографии. В этом случае движение не имеет коммуникативной функции и не выражает какую-либо идею, однако все остальные составляющие хореографического произведения – стиль, настроение, динамика и форма будут присутствовать.

Тактильные стимулы. Очень часто прикосновение дает ответную двигательную реакцию, которая может быть переведена в движение, и стать основой для танца. Например, прикосновение к бархату дает ощущение мягкости, возможен перевод этого ощущения мягкости в движение и создание на этой основе танца. Тактильный стимул может стать сопровождающим, особенно если исполнитель использует какой-либо предмет в своей хореографической постановке, это может быть, например, кусок ткани, составляющий важную часть танца, дополняя, связывая движения танцора. Однако важно, чтобы манипуляции с предметом не становились самоцелью и у зрителей не происходило переключение внимания с танцевальных движений на используемые в композиции предметы.

Второй этап (по методу Р. В. Захарова) – создание композиционного плана. На современном этапе развития хореографического искусства сотворчество композитора и балетмейстера (если оно существует) носит более

сложный характер. Вспомним творческое сотрудничество М. Каннингхэма и Д. Кейджа, когда хореография, музыка и сценография соединялись лишь на спектакле. Сотворчество композитора и балетмейстера предполагает равноправные отношения в создании произведения, поэтому композиционный план и какие-либо указания балетмейстера композитору просто неприемлемы. Следовательно, этот этап работы над хореографическим произведением в настоящее время отсутствует.

И, в следствие этого, отсутствует и третье звено предлагаемой Р. Захаровым модели работы балетмейстера – «сочинение музыки». Иногда в ней просто нет необходимости. Музыка подбирается и монтируется, зачастую используются несколько фрагментов из разных произведений, и очень редко используется авторское произведение.

Четвертое звено – постановочная работа с исполнителями – несомненно, присутствует, но она очень видоизменилась по сравнению с классической моделью. Исполнители в современном танце практически всегда выступают в роли соавторов хореографа. Задача хореографа – побуждать и организовать творческий процесс, а создание непосредственно хореографии – творческое выражение всех участников «проекта». Хореограф не должен «рассказывать», а тем более «показывать» что он хочет, он должен дать творческое задание исполнителям, которое спровоцирует их на поиски адекватного выражения в движении. Показ приводит к ограничению творчества исполнителя, превращая его в послушную «марионетку».

Приведем для примера один из методов творческой работы У. Форсайта. Он и его исполнители создавали хореографию спонтанно, У. Форсайт давал указания с помощью микрофона, одновременно включал видеозапись. После получаса такой работы хореограф садился, просматривал и оценивал записанный материал. Затем он менял некоторые элементы

композиции и повторял свои действия. Другие хореографы предпочитают наблюдать и давать указания исполнителям во время поиска лексики.

Некоторые просто ставят определенную задачу.

Фокус восприятия хореографа может меняться неоднократно во время творческого процесса. Балетмейстерам при постановке современных композиций очень важно быть открытым и гибким в смысле эксперимента и поиска новых способов и методов работы с исполнителями. Эксперимент и импровизация позволяют исследовать различные возможности. Они могут изменить устоявшиеся модели работы и расширить возможности сочетаний бесчисленных танцевальных переменных. Некоторые хореографы работают, опираясь на свое представление о конечном итоге их работы, то есть об идеальном воплощении своего замысла. Другие предпочитают начинать «с нуля», не имея ввиду конкретного результата. «Во время творческого процесса большинство хореографов используют «условный компас» – подсознательную силу или энергию, подсказывающую им, как работать, на чем остановить свой выбор, как трансформировать, создавать структуру и комбинировать элементы. Все зависит от личного профессионального видения хореографа, его философии и опыта». [15]



## ГЛАВА II. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЭЛЕМЕНТОВ ТАНЦА-КОНТЕМПОРАРИ.

### 2.1. Хореографическая композиция «Вне себя»

**Тема** данной постановки – расстройство личности у врача в психиатрической клинике. Врач-психиатр – это специалист, который занимается лечением психических отклонений самых различных степеней его проявления. Психическое расстройство – это аномальное явление в душевной сфере, когда страдает душа человека, нарушается мозговая деятельность. И удивительный парадокс - человек, который должен лечить от душевных болезней других людей, подвергается этому недугу сам; как говорится в пословице: «С кем поведёшься от того и наберёшься».

В раскрытии **идеи** мы показываем состояние врача-психиатра перед началом рабочего дня. Для этого используем офисный стол, документы формата А4, хаотичные движения, неоправданные паузы. Для выражения экспрессии солист разбрасывает все документы по сценической площадке.

**Сюжет** хореографической композиции «Вне себя». В **экспозиции** танца мы попадаем в кабинет к врачу-психиатру, где она готовится к новому рабочему дню. На столе разбросаны документы и амбулаторные карты больных. Врач сидит за столом на коленях, голова опущена вниз, бормочет себе что-то невнятное шепотом. В **завязке** мы наблюдаем соло психиатра, резко поднимающей голову, объясняя нам своё эмоциональное состояние движениями, схожими по характеру с движениями человека с психическими отклонениями и запрыгивающей на стол. **Развитие действия** происходит на сцене, на которой находится солистка, стол и листы А4, лежащие на нём. В **кульминации** главная героиня резким движением руки раскидывает всю макулатуру со стола. Это можно понять, как протест расстроенной личности

против работы в данном учреждении. В **развязке** мы можем рассмотреть, как главная героиня садится за стол, приводит в порядок свой внешний вид, надевает очки и кричит «Приём начался! Входите!». Мы как зрители приходим в недоумение и задаёмся вопросом: «Неужели врач и вправду ведёт приём в таком состоянии?» К сожалению, это оказывается правдой.

Музыкальная композиция «Come together», исполнитель Petra Magoni.

Стихи: Джон Леннон

Композитор: Феруццио Спинетти Here

come old flat top.

He come groovin' up slowly.

He got joo joo eyeballs.

He one holy rollers. He got  
hair down to his knee Got to  
be a joker.

He just do, what he please.

He wear no shoeshine.

He got toe jam football.

He got monkey finger.

He shoot Coca Cola.

He say I know you, you know me.

One thing I can tell you is

You got to be free. Come  
together, right now Over  
me.

He bad production.

He got walrus gumboot.

He got Ono sideboard.

He one spinal cracker.

He got feet down below his knees.

Hold you in his armchair You  
can feel his disease.

Come together, right now Over  
me.


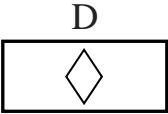
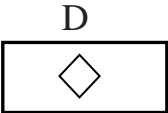
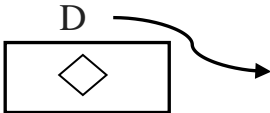
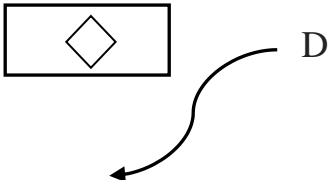
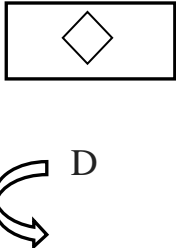
Обозначения: D – солист врач-психиатр,  - стол,  - листы  
A4.

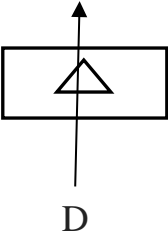
Таблица 1

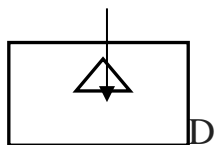
	<p><b>1-4 такт</b></p> <p>По центру сцены стоит стол, на нём лежат листы А4, за столом сидит на коленяхD, голова опущена вниз, руки на коленях.</p> <p>D на 1 такт резко поднимает голову и устремляет свой взгляд поверх зрителей,</p> <p>2 такт: солистка поднимает левую руку, которая начинает стремиться к лицу.</p> <p>3 такт: Правая рука останавливает левую руку у лица.</p> <p>4 такт: D поднимает правую руку, которая начинает стремиться к лицу. Левая рука останавливает правую руку у лица.</p>
---	--

	<p style="text-align: center;"><b>2-8 такт</b></p> <p>2 такт: D двумя руками производит резкий удар по столу.</p> <p>3-8 такт: Опираясь на стол D медленно поднимается из-за стола.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>8-12 такт</b></p>

	<p>8 такт: D начинает движение вправо, поднимая левую ногу и атитюд.</p> <p>9 такт: выполняя 3 шага D перемещается вправо к торцу стола.</p> <p>10 такт: D останавливается у торца стола и ложится на него, ноги стоят параллельно друг другу, корпус параллельно полу, руки вытянуты вдоль стола.</p> <p>11-12 такт. D, сохраняя положение корпуса и стоп, выполняет движение от стола назад, отходя от него.</p>
---	--

	<p style="text-align: center;"><b>13-16 такт</b></p> <p>13 такт: D резко поднимает корпус вверх, стопы параллельно, взгляд устремлён в левую кулису.</p> <p>14-15 такт: D быстро перебегают перед столом с правой стороны и останавливаются в центре в профиль к зрителям.</p> <p>16 такт: D выполняет поочередное движение руками, при этом прогибая корпус назад и разворачивая стопы друг к другу.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>16-20 такт</b></p> <p>16 такт: D левую руку резко прикладывает к животу, наклоняясь вперед и опуская голову вниз, правая рука вытягивается вперёд параллельно полу.</p>
	<p>17 такт: Правая рука обхватывает голову</p> <p>18-19 такт: ладонью правой руки D проводит от левого уха, до правого. Стопы направлены носками друг на друга, корпус находится в контракции.</p> <p>20 такт: D резко поднимается и разворачивается в анфас к зрителям.</p>

 <p>The diagram shows a rectangle with a triangle inside it. The triangle is centered horizontally and its base is on the bottom edge of the rectangle. An upward-pointing arrow is positioned above the triangle, and the letter 'D' is centered below the rectangle.</p>	<p style="text-align: center;"><b>21-24 такт</b></p> <p>21 такт: D принимает положение дэми-плие из второй широкой позиции.</p> <p>22-23 такт: Солистка выполняет разворот против часовой стрелки, сохраняя положение дэми-плие и совершая круговые движения вперед правым плечом.</p> <p>24 такт: Развернувшись анфас к зрителям, исполнитель выполняет резкий наклон вперед. Опираясь на руки, вытягивает ноги и выпрямляется в партер лёжа на животе. Отталкиваясь руками от пола, выполняет скольжение под стол назад, скрываясь за ним полностью.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>25-29 такт</b></p> <p>25 такт: Оказавшись за столом, девушка резко поднимает левую</p>

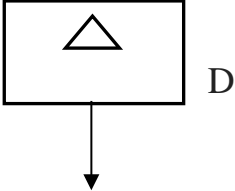


руку вверх и поднимается за ней сама. Левая рука резко совершает круговое движение влево сверху вниз, корпус девушки также следует за ней и снова скрывается за столом.

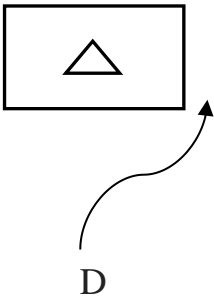
26 такт: Исполнитель резко запрыгивает на стол и оказывается на четвереньках, повернутая вправо.

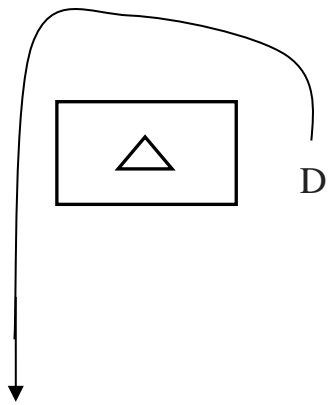
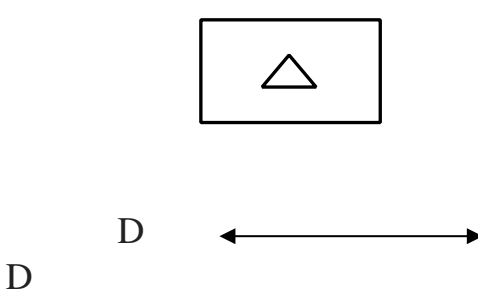
27 такт: Девушка берёт себя правой рукой за правую грудь и резким движением ложится на стол вдоль. 28 такт: D выполняет 4 хлопка руками над собой, активно раскрывая руки в стороны, ноги согнуты, стопы параллельно стоят на столе.

29 такт: Солистка принимает сидячее положение. Пальцы её рук изображают бег по ногам от тазобедренных костей до колен.

	<p style="text-align: center;"><b>30-34 такт</b></p> <p>30 такт: D руками перемещает свои ноги влево, оказываясь анфас к зрителю, сидя на столе, со свисающими с него ногами.</p> <p>31 такт: Исполнитель выполняет амплитудные раскачивания ногами вперед-назад, руки опираются на край стола.</p> <p>32 такт: Солистка резко спрыгивает со стола, оказываясь перед ним и</p>
	<p>садится на пол с выпрямленными вперед ногами повернутая на 45% вправо.</p> <p>33 такт: Согнув правую руку в локте, D выполняет вращательные движения кистью, при этом ногами выполняет движения, имитирующие подъем по лестнице.</p> <p>34 такт: Девушка, подогнув ноги под себя, выполняя прыжок вверх резко встаёт.</p>



	<p style="text-align: center;"><b>35-39 такт</b></p> <p>35 такт: D выполняет бег на месте. Корпус расслаблен, руки выполняют хаотичные движения из стороны в сторону.</p> <p>36 такт: Резко остановившись в анфас к зрителям, солист выполняет 4 шага вправо, потом подходит к столу.</p> <p>37-39 такт: Исполнитель начинает активно метать листы А4, находящиеся на столе, вверх, выполняя вращения и прыжки. Выполняет стоя спиной к зрителям перед столом.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>40-44 такт</b></p> <p>40 такт: D оббегает стол сзади и останавливается перед зрителями в профиль слева от стола.</p>

	<p>41 такт: Исполнитель поднимает правую ногу назад до положения параллельно полу, корпус опускает вперед, изображая одну линию корпуса и ноги. Руки вытянуты вниз.</p> <p>42 такт: Сохраняя выше описанное положение, D выполняет поворот вправо на 180 градусов.</p> <p>43 такт: Правая нога принимает положение паче, выполняются 3 тура, руки находятся во второй классической позиции.</p> <p>44 такт: Исполнитель выполняет 2 свинга вниз.</p>
	<p><b>45-49 такт</b></p> <p>45 такт: D разворачивается спиной к зрителям и выполняет танцевальную связку.</p> <p>46-49 такт: Солист начинает перебегать сцену слева направо и обратно 3 раза, разворачиваясь для смены направления прыжком на 180 градусов с поджатыми ногами.</p>

	<p style="text-align: center;"><b>50-52 такт</b></p> <p>50 такт: Выполняя вращения на двух ногах, голова опущена вниз, руки вдоль тела, исполнитель обходит стол с левой стороны, останавливаясь за столом.</p>
--	---

	<p>51 такт: D резко приседает, скрываясь за столом и надевая очки.</p> <p>52 такт: Солист поднимается из-за стола, руки располагаются одна на другой на столе, произнося фразу: «Приём начался! Входите!»</p>
--	---

## 2.2. Хореографическая постановка «Холод ожидания»

**Тема** данной постановки – верность. Девушки ждут своих любимых, хотя заочно знают, что они не вернутся никогда. Танцовщицы испытывают холод ожидания не физический, а душевный и показывают нам это в танце. В песне поют: «На плече моём побелела коса», но она побелела не от инея, снега, а от старости.

В раскрытии **идеи** мы показываем вам 8 девушек, каждая из которых окутана своим горем – горем по потере любимого человека. Мы представляем вашему вниманию эмоциональное состояние каждой танцовщицы на сцене, используя ассиметричные рисунки, каноны, остановки и жесты.

**Сюжет** хореографической постановки «Холод ожидания». В **экспозиции** мы попадаем в большой зал, где на ежевечерней встрече собрались девушки, чтобы пообщаться, поделиться горечью мыслей по поводу ожидания любимых. Одна из исполнительниц присела на пол, двое стоят позади, трое неподалёку от них сидят на полу, и одна стоит у окна и смотрит вдаль. В **завязке** мы наблюдаем как из-за кулис выбегает девушка и подбегает к подругам, те, в свою очередь встречают её с радостью и надеждой, что их ожидание не напрасно. Одна из девушек подбегает к танцовщице, смотрящей вдаль, но снова передаёт грустную новость. Четверо девушек, находящихся в партере, видя, что разносится новость, интересуются ей, но всё тщетно. Девушки обнимают друг друга в горе и печали и расходятся по разным сторонам зала. В **развитии действия** мы видим, что девушку вновь собираются в центре зала и исполняют танцевальную композицию. Далее они все разбегаются по сцене и смотрят вдаль, ожидая мужей. В **кульминации** мы наблюдаем, как девушки вступают в синхронный танец, который можем рассматривать как душевную боль, пронизывающую душу и объединяющую девушек. В **развязке** мы видим, как танцовщицы, проведя очередной вечер в

раздумьях и страданиях уходят заниматься домашними хлопотами и другими делами. Нас, как зрителей, окутывает пелена раздумий о том, что нужно воздавать должное значение семейным и моральным ценностям. Поговорка гласит: «Что имеем не храним, потерявши плачем», и нам с вами необходимо ценить каждую минуту, проведённую со своими близкими.

Музыкальная композиция «Зима», исполнитель группа «Мельница».

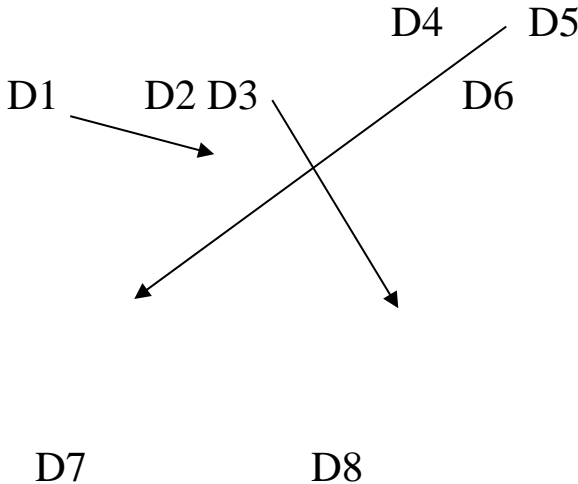
Композитор, стихи: Наталья О'Шей.

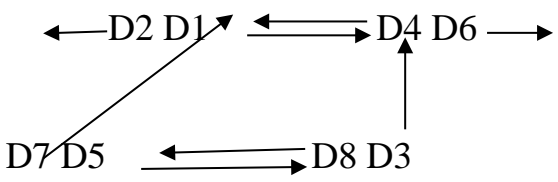
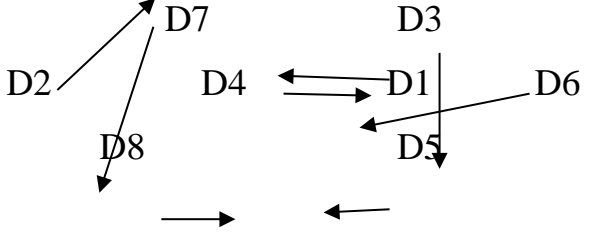
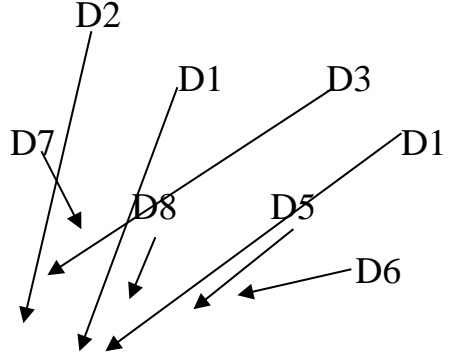
Далеко по реке уходила ладья,  
За тобою ветер мою песню нёс,  
Я ждала, ждала, проглядела очи я,  
Но покрылся льдом да широкий плёс.  
Но пришла зима, холодны небеса,  
Под покровом вьюг пролетает век,  
На плече моём побелела коса,  
И любовь моя не растопит снег.  
Только белый снег стал весь белый свет.  
Не разлиться льду да живой водой,  
Говорил мне друг, говорил сосед,  
Аль забыл тебя ясный сокол твой.

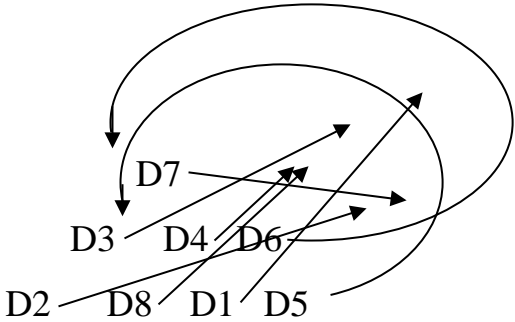
Обозначения: D1 – первая девушка, D2 – вторая девушка, D3 – третья девушка, D4 – четвертая девушка, D5 – пятая девушка, D6 – шестая девушка, D7 – седьмая девушка, D8 – восьмая девушка.

Таблица 2

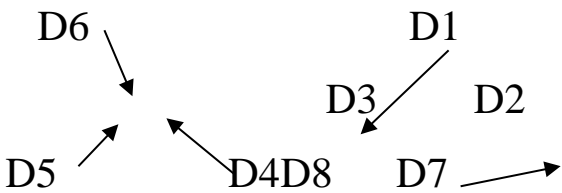
	<p style="text-align: center;"><b>1-2 такт</b></p> <p>1 такт: Девушки, заняв свои места, не двигаются. D1 стоит в третьей кулисе, её не видно зрителям, D2, D3 стоят напротив третьей кулисы,</p>
--	---

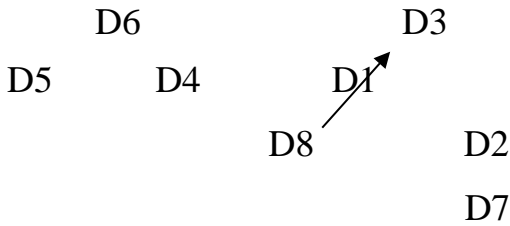
 <p>The diagram illustrates the spatial arrangement of eight dancers, labeled D1 through D8, on a stage. D1 is positioned at the top left. D2 and D3 are located to the right of D1. D4 and D5 are at the top right. D6 is positioned below D4 and D5. D7 is at the bottom left, and D8 is at the bottom right. Arrows indicate movement paths: from D1 down-right, from D2/D3 down-left, from D4/D5 down-left, and from D6 down-left.</p>	<p>повернувшись вправо, D4, D5, D6 сидят на полу, ноги согнуты и голова опущена. D7 сидит на полу, развернувшись в профиль, ноги широко разведены и согнуты, голова опущена. D8 стоит на переднем плане и смотрит вдаль.</p> <p>2 такт: D1 выбегает из-за третьей кулисы слева к D2, D3. D3 бежит к D8. D8 выполняет танцевальную комбинацию. D4, D5, D6 сидят на полу лицом в лево, обняв колени и склонив голову к ним и по очереди поднимают голову, берутся за левую стопу и выпрямляют ногу, D5 перебегает к D7. D7 сидит на полу, повернувшись в левую сторону, ноги согнуты, спина прямая, выполняет танцевальную связку.</p>
--	--

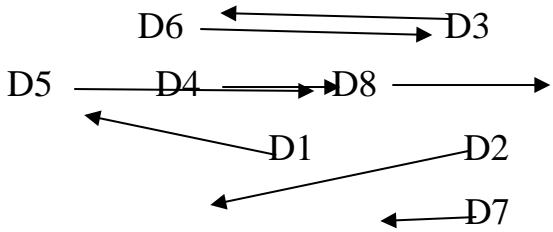
	<p><b>3 такт</b></p> <p>Все девушки расходятся в разные стороны, выполняя шаг ногой в сторону, садясь в плие и то же самое с другой ноги.</p>
	<p><b>4 такт</b></p> <p>4 такт: все девушки, выполняя 2 широких шага с круговым движением правой рукой, смещаются к центру.</p>
	<p><b>5-6 такт</b></p> <p>5 такт: Выполняют падебуре, 3 тура на левой ноге. Встают на 2 широко стоящие ноги, стопы параллельно и исполняют танцевальную комбинацию синхронно.</p> <p>6 такт: Исполнители бегут в левую сторону и выстраиваются в клин.</p>

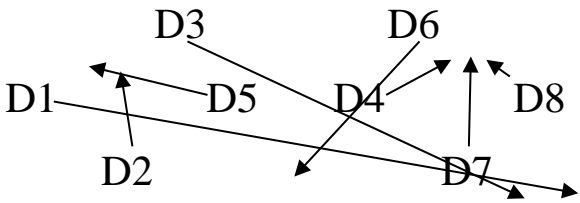
	<p style="text-align: center;"><b>7 такт</b></p> <p>7 такт: D4 выполняет наклон влево, потом садится на пол, исполняет стойку «стульчик» и через плечо делает кувырок назад, встаёт. D2 сидит на полу, вытягивает правую руку вверх, кисть сокращена, делает 2 свинга ногами и встаёт. D3 делает наклон влево, вправо, уходит в партер, делает свинг правой ногой и через кувырок через спину встаёт. D8 садится в партер, делает стойку на плече и встаёт. D1 выполняет 3 наклона вправо – влево,</p>
	<p>гранд - батман правой ногой назад, левой ногой делает ронд сзади вперед и разворачивается вправо. D5 уходит в партер, выполняя танцевальные движения. D6 выполняет наклон влево, потом прыжок назад и убегает назад по кругу.</p> <p>8 такт: Все бегом перемещаются в следующий рисунок.</p>

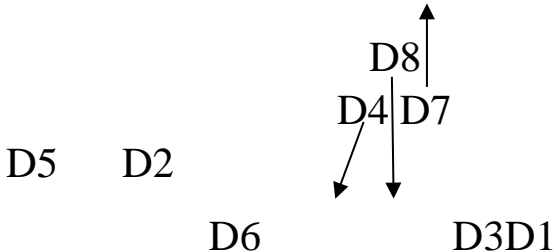


	<p style="text-align: center;"><b>9-10 такт</b></p> <p>D8, D3, D2, D1, D7 встают в фигуру «клин», держась за руки. Раскачиваю- тся 1 раз вправо и влево. D4 в этот момент находится спина к спине с D8, наклоняется вниз под D8, когда она выполняет прогиб в спине.</p> <p>D5, D6 выполняют комбинацию в партере и встают в круг втроем к подошедшей к ним D4. D7 вскакивает на левую ногу к D2, которая в свою очередь отталкивает D7 вправо и выполняю перехват руками, останавливаясь лицом друг к другу. D1 выполняет перекат перед D3, держа её за руку.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>11 такт</b></p> <p>D1 садится в гран-плие из второй широкой позиции ног, D8 уходит в партер и отталкиваясь руками от</p>

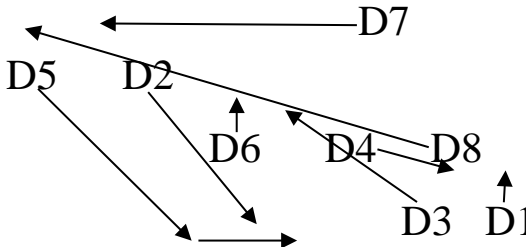
	<p>пола, ногами вперёд скользит под ногами D1. D7 поворачивается спиной к D2, D2 подходит к D7 и обнимает её сзади. D5, D6 и D4 из круга разворачиваются вправо и встают на ролике, подняв руки вверх D3 выполняя танцевальную комбинацию, останавливается в профиль, развернувшись вправо, встаёт на ролике, руки подняты вверх.</p>
---	---

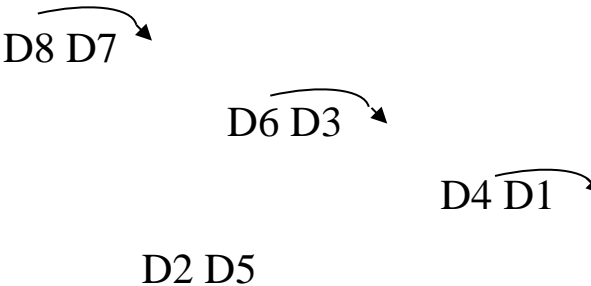
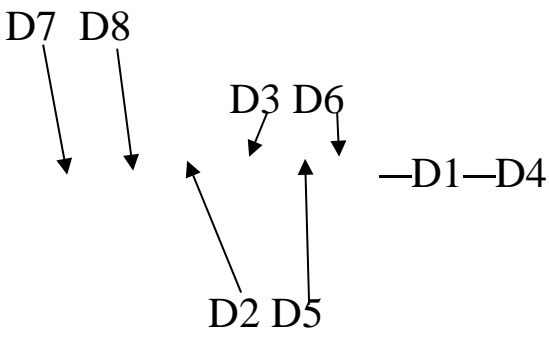
	<p style="text-align: center;"><b>12-14 такт</b></p> <p>12 такт: Все девушки перемещаются в следующий рисунок, исполнив шоссе и падеша.</p> <p>13-14 такт: Девушки выполняют танцевальную комбинацию с ориентацией влево и вправо: D1, D4, D5, D8 – влево; D2, D3, D6, D7 – вправо.</p> <p>Выполняют наклон вниз, падебуре, тур, переходящий в прыжок с поднятой ногой в аттитюд, круговые движения плечами и каждый в свою сторону выполняют контракцию, обнимая себя руками. Выпрямляя сначала левую, потом правую руку и выполняя правой рукой по левой хлопок, делают разворот на полупальцах на 180%, колени согнуты, корпус наклонён назад.</p>
---	---

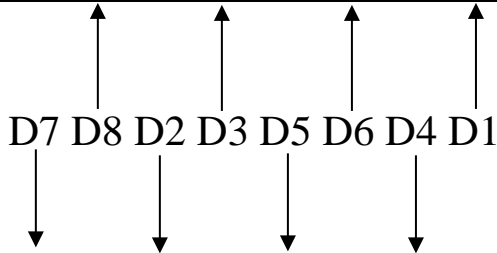
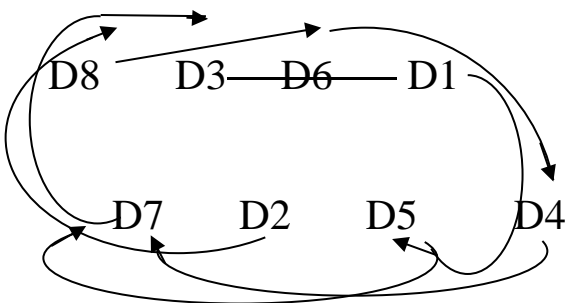
	<p style="text-align: center;"><b>15 такт</b></p> <p>Все исполнительницы делают широкий шаг левой ногой вправо, встают в широкий выпад на правой ноге, вытягивая при этом правую руку вверх. Делают тур на левой ноге. Перебегают на дальнейший рисунок.</p>
---	--

	<p style="text-align: center;"><b>16-17 такт</b></p> <p>16 такт: D1 и D3 разворачиваются в профиль, выполняют 2 ронда правой ногой андэор и андедан, за вторым разом заводят правую ногу перед левой и ложатся в партер. Лёжат на полу, правая нога согнута, левая прямая. Выполняют ронд левой ногой, стопа сокращена. Далее лицом к зрителям выполняют контракцию и встают наверх. D7 и D8 уходят в партер, выпрямляют ноги вверх, стопы сокращены и на их стопы садится D4 и имитирует плетение косы из волос.</p> <p>D6 садится на передний план сцены и имитирует плетение косы. D2 и D5 выполняют свинг руками вверх и вниз, садятся на пол, выполняют стойку на правой руке, ноги на</p>
---	---

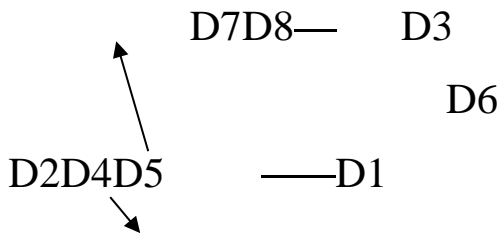
	<p>полупальцах, левая рука вытянута вверх.</p> <p>17 такт: D1, D3 выполняют ронд левой ногой, стопа сокращена. Далее лицом к зрителям выполняют контракцию и встают наверх. D4, D6, D7, D8 выполняют танцевальную комбинацию: D7 спиной, D6 в профиль к зрителям; и одновременно с D1, D3 выполняют тур влево на левой ноге, правая нога на пасе. D2 и D5 делают движение левой рукой и принимают положение лёжа на левом боку в партере. Делают свинг левой ногой и встают.</p>
--	--

	<p style="text-align: center;"><b>18-19 такт</b></p> <p>18 такт: Все исполнительницы быстрым шагом и выполняя в конце перемещения 2 прыжка с расслабленным корпусом перемещаются в следующий рисунок, расположившись парами.</p> <p>19 такт: Девушки перемещаются в партер. Та танцовщица, которая находится слева, остаётся в положении анфас к зрителю, ноги прямые, носки натянуты. Справа же развернута спиной к зрителю, ноги согнуты. Ближайшей рукой друг к другу выполняют круговое движение</p>
	<p>, обхватывая танцовщицу рядом за талию. Свободную руку выпрямляют в сторону. Одновременно со всеми D2 выполняет перекат перед D5, держась за руку D5.</p>

	<p style="text-align: center;"><b>20 такт</b></p> <p>D7, D3, D1 выполняют разворот вправо, делая стойку на руках, левая нога выпрямлена вверх. D8, D6, D4 делают свинг левой ногой, встают лицом к D7, D3, D1, выполняют переход позади соответствующей танцовщицы, держась с друг за друга правыми руками. D2, D5, находясь в положении анфас к зрителю, делают свинг руками с прыжком.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>21-23 такт</b></p> <p>21 такт: Все танцовщицы выполняют 1 прыжок из положения 4 раскрытой позиции ног, возвращаясь в это же положение. Лево́й ногой делают шаг и выполняют гранд батман вправо, спиной к зрителю. Далее, опустив корпус в низ, вращаясь против часовой стрелки приходят все в 1 линию.</p> <p>22 такт: Каноном все девушки выполняют въезд в пол левой вытянутой ногой. Сначала D7, D8,</p>

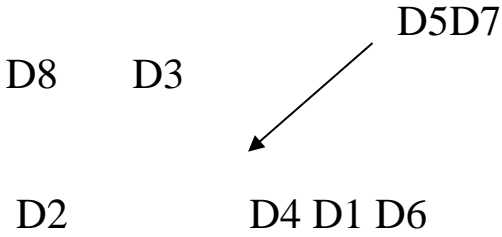
	<p>далее D2, D3, D5 и последние D6, D1, D4.</p> <p>23 такт: Танцовщицы выполняют переход с левой ноги на правую, согнув левую ногу и через свинг вперёд выводя правую. Опускаются на правую ногу, поочередно выводя сзади вперёд сначала левую, потом правую руку.</p>
	<p><b>24 такт</b></p> <p>Исполнители из предыдущего рисунка образуют 2 линии. D7, D2, D5, D1 убегают вперёд, D8, D3, D6, D4 – назад.</p>
	<p><b>25 такт</b></p> <p>Танцовщицы продвигаются по кругу влево, выполняя шоссе и 2 прыжка жете ан турнан. Далее все делают приземление на 2 ноги, корпус резко опускают и поднимают вверх. Каждая солистка замирает в разной позе.</p>

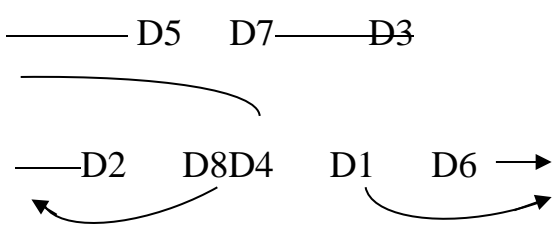


 <p>Diagram illustrating the positions of dancers D1 through D8. D2, D4, and D5 are grouped together on the left, with arrows pointing from D2 and D5 towards the center. D7 and D8 are connected by a horizontal line and are positioned above D3. D6 is positioned below D3. D1 is connected to D4 by a horizontal line.</p>	<p><b>26 - 27 такт</b></p> <p>26 такт: Исполнители перебегают в следующий рисунок. D2 и D5 выполняют поддержку D4, находясь в левом ближнем углу сцены. D5 повернута спиной и держит правую ногу D4, в свою очередь D2 стоит</p>
---	--

	<p>анфас к зрителям и держит выпрямленную левую руку D4. D2, D5 одновременно поднимают вверх D4, которая в свою очередь при подъеме наверх поджимает под себя левую ногу, правая рука устремляется вверх. D7, D8 находятся в центре сцены на уровне третьей кулисы. D7 стоит спиной к D8 и поднимает прямую ногу назад, опуская при этом корпус вниз, руки расслаблены, висят. D8 наклоняется к ноге D7. D1 выполняет выезд в пол на уровне первой кулисы по центру сцены, перекат через плечи. D3, D6 находятся в правой части сцены на уровне второй кулисы лицом друг к другу. D3 выполняет гранд ронд жете правой ногой перед собой, D5 наклоняется к ноге D3 и отталкивает её левой рукой.</p> <p>27 такт: D4 делает гранд-батман левой ногой и шене влево. D7 двумя руками отталкивает ногу D8 и поднимает руки вверх. D7 сгибает ногу, прижимая колено к себе. D1 переводит ноги через поперечный шпагат назад и резко встаёт. D3 делает правой ногой широкий выпад в сторону и въезд левой ногой в пол.</p>
--	---

	<p>D5 делает въезд в пол, перекаат через плечи. Все девушки одновременно встают, ставя руки сбоку, пальцы у кистей смотрят вниз, стопы на ширине плеч, расположены параллельно. Спина округлена. D5, D7, D8, D3 повёрнуты вправо, D4, D1, D2, D6 – влево.</p>
--	---

 <p>Diagram showing the positions of dancers D1 through D8. D8 and D3 are at the top left. D2 is below D8. D4, D1, and D6 are in the center. D5 and D7 are at the top right. An arrow points from D5/D7 towards D4/D1/D6.</p>	<p><b>28-30 такт</b></p> <p>28 такт: D3 опускается в партер и ложится на пол: правая нога подогнута под себя, левая нога прямая, руки вытянуты перед собой. D6 поворачивается к D1 встаёт в выпад на левую ногу, правую руку протягивает к D1.</p> <p>29 такт: D8 опускается в партер, выполняет кувырок через правое плечо с прямыми ногами и подбегает к D4. D1 встаёт в четвёртый арабеск, левой рукой держась за руку D6. D4 делает гранд батман левой ногой и поворачивается лицом к вытянутой в арабеск ноге D6, берётся за неё левой рукой и делает арч.</p> <p>30 такт: D7 поднимает правую ногу.</p> <p>D8 выполняет ролл корпусом, поднимаясь наверх ловит левой рукой правую руку D7, которая обнимает её.</p>
	<p>D2 выполняет въезд в пол, прогиб в спине, перекал и встаёт.</p>

	<p style="text-align: center;"><b>31-32 такт</b></p> <p>31 такт: D8 выполняет поддержку D4 D1, D3, D2, D5. танцевальными движениями перемещаются за кулисы. D7, D6 выполняют танцевальную комбинацию.</p> <p>32 такт: D8, D7, D4, D6 танцевальными движениями перемещаются за кулисы.</p>
---	---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной выпускной квалификационной работе мной была реализована цель: создание двух современных хореографической композиции с использованием лексики танца контемпорари на студентах 4 курса ИМХО УрГПУ.

Также были выполнены задачи:

1. Изучение научно-методической литературы по теме исследования.
2. Выявление способов использования лексики танцевального стиля контемпорари при постановке хореографических произведений.
3. Создание хореографических номеров с использованием лексики танца контемпорари.
4. Приобретение навыков умений и знаний в области контемпорари танца, необходимых для постановочной работы.

Подводя итог исследованию, касающемуся постановки хореографических произведений с использованием лексики современного танца, мною сделан вывод о том, что к видоизменениям в сфере балетного искусства в системе выразительных средств и приёмов неизбежно привело интенсивное обновление хореографии, начавшееся с конца 50-х годов. Это был сложный, диалектически двойственный процесс, потому что разрушались устаревшие каноны. Но, несмотря на это, поиски нового поколения хореографов не отрекали достижения прошлых течений, а, отталкиваясь от них, создавали новые формы танцевального искусства.

Я считаю, что современная хореография – это образ движения в музыке, который важно мастерски передать от танцовщика к зрителю. Это образ необыкновенно выразительный, в то же время наделенный изобразительными правами балетной пластики. Изобразительность и выразительность в

хореографическом искусстве соревнуются друг с другом, никогда не утрачивая глубину мысли и не идя в разрез с поэтикой танца.

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Айламазян А. М. Новая культура танца XX века и проблема личности [Электронный ресурс]// Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2009. № 4. URL: <http://www.psyanima.ru/journal/2009/4/2009n4a3/2009n4a3.pdf> (дата обращения 13.03.2017)
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.: Музыка, 2007. 420 с.
3. Большая Советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1969-1978. Т. 19. 688 с.
4. Вальнина Л. Айседора Дункан в Петербурге. М.: Весы. 1905. 89 с.
5. Гердт О. Contemporary dance: история трех смертей. // Театр. М.: СТД РФ. 2015. 25с.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. В. Даль М.: Русский язык, 2011. Т. 4. 640 с.
7. Джазовый танец [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org>. (дата обращения 15.04.2017)
8. Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры //Terra Humana. 2008. № 4. 159 с.
9. Звенигородская Н. Современный танец и классика: два лица аутентизма [Электронный ресурс]. URL: <http://www.schooldance.ru/blog/viscont/526> (дата обращения 21.04.2017)
10. История танца модерн [Электронный ресурс] URL: <http://www.bolerohttp://www.bolero->

обращения 24.04.2017)

11. Коновалова С. А. Педагогическая модель развития творческой активности детей образования // Педагогика искусства. 2011. № 4. 292 с.
12. Коренева Т. Ф. Музыкально-ритмические движения: учеб. -мет. пособ. в 2 ч. М.: ВЛАДОС, 2011. 412 с.
13. Марта Грэхем [Электронный ресурс]. URL: [http://dancecomposition.ru/publ/ideologi\\_i\\_reformatory\\_baleta/marta\\_grehkem/17-10-109](http://dancecomposition.ru/publ/ideologi_i_reformatory_baleta/marta_grehkem/17-10-109) (дата обращения 7.03.2017)
14. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. Пособие. Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2015. 128 с.
15. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. М.: ГИТИС, 2010. 296 с.
16. Никитин В. Н. Энциклопедия тела: психология, психиатрия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент. М.: Карта, 2010. 624 с.
17. Никитина Е. Модерн-джаз танец как новое явление в танцевальной практике и педагогике. // Искусство и педагогика. №2. 2006. 145с.
18. Панасюк Н. Б. Методические рекомендации и программа по классическому танцу для самостоятельных хореографических коллективов. М.: Музыка, 2007. 188 с.
19. Панферов В.И. Балетмейстер в драматическом спектакле. Челябинск. 2006. 167с.
20. Российский модерн [Электронный ресурс]. URL: [http://dancecomposition.ru/publ/jazz\\_modern\\_dance/rossijskij\\_modern/18-1-0-132](http://dancecomposition.ru/publ/jazz_modern_dance/rossijskij_modern/18-1-0-132)  
[http://dancecomposition.ru/publ/jazz\\_modern\\_dance/rossijskij\\_modern/18-1-0-132](http://dancecomposition.ru/publ/jazz_modern_dance/rossijskij_modern/18-1-0-132)  
(дата обращения 30.03.2017)
21. Сироткина, И. Естественное и искусственное как категории танца



- [Электронный ресурс] URL: [www.heptachor.ru/%22Естественное\\_и\\_искусственное\\_как\\_категории\\_танца%22](http://www.heptachor.ru/%22Естественное_и_искусственное_как_категории_танца%22) (дата обращения 30.04.2017)
22. Степанова Е. Н. Воспитание индивидуальности: учеб. -метод. пособ. М.: Сфера, 2008. 392 с.
23. Танец модерн – одно из направлений современной хореографии [Электронный ресурс]. URL: [http://dancecomposition.ru/publ/jazz\\_modern\\_dance/tanec\\_modern\\_odno\\_iz\\_napravlenij\\_sovremennoj\\_khoreografii/18-1-0-279](http://dancecomposition.ru/publ/jazz_modern_dance/tanec_modern_odno_iz_napravlenij_sovremennoj_khoreografii/18-1-0-279) (дата обращения 1.05.2017)
24. Толмачева С. Роль современного танца в культурной жизни Екатеринбурга [Электронный ресурс] // Радио Свобода: [сайт]. [2017] URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/155996.html>
25. Фокина Е.Н. Хореографическое искусство как составляющая мировой культуры: мат. науч.-практ. видеоконференции. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2007. 241 с.
26. Фокина Е. Н. Художественно-практическая деятельность – основа развития эмоциональной сферы психики. Теория и экология разума: мат. Всероссийской конференции «Культура. Искусство. Наука». Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2010. 185 с.
27. Хореографическое искусство: справочник. М.: Искусство, 2006. 410 с.
28. Что такое джаз-модерн [Электронный ресурс]. URL: <http://fitnesburg.ru/articles/tanzi/jazz-modern-dance> (дата обращения 12.04.2017)
29. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. СПб.: Полымя, 2007. 258 с.
30. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 2008. 178 с.